3 1761 07455928 7

Becker, Hermann Paul
Das Verhältnis von John
Marston's "What you will"
zu Plautus' "Amphitruo"

PR
2694
W52B4

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dasverhltnisvo00beck

DAS VERHÄLTNIS

VON

JOHN MARSTON'S „WHAT YOU WILL"

ZU

PLAUTUS' „AMPHITRUO"

UND

SFORZA D'ODDI'S „I MORTI VIVI".

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

PAUL BECKER

AUS WITTEN A. D. RUHR.

286274
26. 4. 33

HALLE A. S.

1904.

PR
2694
W52B4

BORNA-LEIPZIG
BUCHDRUCKEREI ROBERT NOSKE.

MEINEN ELTERN.

LITERATUR.

Aronstein, Ph., John Marston als Dramatiker. Englische Studien Bd. XX, XXI.

Encyclopaedia Britannica, vol. XV.

Fleay, Frederick Gard, Biogr. Chronicle of the English Drama. London 1891. Bd. II.

Guizot, M., Corneille et son temps. Paris 1871.

Koch, Max, Shakespeare. Stuttgart, Cotta.

Köppel, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's. Erlangen und Leipzig 1895. In „Münchener Beiträge" zur Romanischen und Englischen Philologie, herausgeg. von H. Breymann und E. Köppel. Bd. XI.

Langbaine, Gerard, An Account of the English Dramatick Poets. Oxford 1691.

Leo, Fr, Plauti Comoediae. Berlin 1895. Bd. I.

Marston, John, Works, ed A. H. Bullen, B. A. London 1887. Bd. II.

Rapp, M., Studien über das englische Theater. Tübingen 1862.

Reinhardstöttner, K. v., Die klassischen Schriften des Altertums in ihrem Einfluß auf die späteren Literaturen. 1886. Bd. I. Plautus.

Sforza d'Oddi, I Morti Vivi, Comedia. Perugia 1582.

Storia Letteraria d'Italia, Scritta da una Società di Professori. Bd. II — Il Cinquento — von Francesco Flamini.

Swinburne, Nineteenth Century. October 1888.

Ward, A. W., A History of English Dramatic Literature. London 1875. Vol. II.

Weise, Die Komödien des Plautus. Kritisch nach Inhalt und Form beleuchtet, zur Bestimmung des Echten und Unechten in den einzelnen Dichtungen. Quedlinburg 1866.

Sonstige Literatur ist im Zusammenhange angegeben.

Reinhardstöttner kommt in seinen Untersuchungen über die Nachahmungen und Bearbeitungen plautinischer Komödien bei den verschiedenen Völkern zu dem Ergebnis, daß es direkte Nachahmer des Plautus in England weniger gibt als anderswo. „Unberechenbar jedoch ist der Einfluß, welchen gerade hier die römischen Komiker geübt haben, zahllos die Szenen, unzählbar die Stellen, welche die an ihnen herangebildeten Dichter denselben entnommen haben."[1])

Mit dem Wiederaufblühen der klassischen Studien werden Plautus und Terenz nicht nur ins Englische übertragen, sondern an den Universitäten werden lateinische Stücke aufgeführt und nach ihrem Muster neue verfaßt. War doch Elisabeth selbst ihrer Kenntnis der klassischen Sprachen wegen berühmt, und vom Hofe aus verbreitete sich natürlich das Studium der Griechen und Römer in weite Kreise. Daß Shakespeare, der nach Ben Jonson „small Latin, less Greek" gekonnt hat, nicht fähig war, die griechischen Dramatiker zu lesen, muß wohl zugegeben werden. Was jedoch seine Fähigkeit, lateinische Dichter zu lesen, betrifft, so sind zahlreiche Stellen nachgewiesen, welche eine Kenntnis der lateinischen Dichter in der Ursprache voraussetzen. Ebenso bleibt es auch unbestreitbar, daß Shakespeare zu seiner Comedy of Errors die Menächmen des Plautus im Original verwandt[2]), zugleich aber auch den Amphitruo des

[1]) K. v. Reinhardstöttner, Die klassischen Schriften des Altertums in ihrem Einfluß auf die späteren Literaturen Bd. 1 p. 78.

[2]) Die Abfassung der Comedy of Errors ist wahrscheinlich in die 80er Jahre zu setzen; die Übersetzung der Menächmen von William Warner wurde erst 1595 gedruckt.

Plautus benutzt hat, von dem es zur Zeit Shakespeares eine Übersetzung nicht gab.[1]) Zudem sei hier noch die Bemerkung von G. Colman, dem Übersetzer von Terenz, angeführt, welcher sagt: „Besides the resemblance of particular passages scattered up and down in different plays, it is well known, that the whole Comedy of Errors is in good measure founded on the Menaechmi of Plautus; but I do not recollect ever to have seen it observed, that the disguise of the Pedant in the Taming of the Shrew, his assuming the name and character of Vincentio together with his encountering the real Vincentio, seem to be evidently taken from the disguise of the Sycophanta in the Trinummus of the same author: and there is a quotation from the Eunuch of Terence also, so familiarly introduced into the dialogue of the Taming of a Shrew, that I think, it puts the question of Shakespeare's having read the Roman comick Poets in the original language out of all doubt."[2])

Wenn wir weiter an den berühmten Zeitgenossen Shakespeares denken, an den „gelehrten Ben Jonson", der, wenn er auch neidlos den großen Genius Shakespeares anerkannte, doch vornehm auf dessen geringeres Wissen blickte und nicht umhin konnte, stets mit seiner Weisheit zu paradieren, so werden wir gerade bei ihm unmittelbar an das klassische Altertum erinnert. Hat er doch sogar seine erste Römertragödie „Sejanus His Fall" mit einem fortlaufenden Kommentar versehen, mit reichlichen Verweisen auf die von ihm benutzten Quellenwerke, um dem Vorwurf des Plagiats den Stachel zu nehmen, den ihm die so oft und so schonungslos als Nachahmer geschmähten Rivalen wegen seiner eigenen, zahllosen Entlehnungen aus den Klassikern machten.[3]) In

---

[1]) Max Koch, Shakespeare, Stuttgart, Cotta, p. 156.

[2]) George Colman, The Comedies of Terence, L. 1765, XXI.

[3]) Köppel, Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumonts und Fletchers. Erlangen und Leipzig 1895. In „Münchener Beiträge" zur romanischen und englischen Philologie, herausgeg. v. H. Breymann und E. Köppel Bd. XI p. 7 f.

seinem Stück „The Case is altered" hat der Dichter aus den „Captivi" und der „Aulularia" des Plautus geschöpft,[1] in „Epicoene; or, the Silent Woman", wenn auch wohl eine andere lateinische Quelle zugrunde liegt,[2] finden wir eine Reminiszenz an die plautinische „Casina". in seinem „Alchemist" hat Jonson den Plan des Stücks unzweifelhaft nach dem Muster der plautinischen „Mostellaria" entworfen, wie er auch ein Motiv aus dem plautinischen „Poenulus" in diesem Stück verwandt hat.[3] Und wie bei Ben Jonson, so finden wir bei vielen anderen Dichtern dieser Periode eine große Zahl von Stellen, die uns an klassische Vorbilder erinnern, beschäftigte man sich doch allgemein mit den klassischen Sprachen, mit klassischer Literatur.

So war auch John Marston mit dem klassischen Altertum nicht unbekannt. „In the superfluity of learned allusions and Latin quotations in his plays Marston proclaims the fact that he was a university man." — — — „He was professedly an imitator of Juvenal, but he wrote rather in the spirit of Skelton, and speedily earned something like Skelton's reputation as a coarse ribald buffoon of astonishing energy."[4] A. H. Bullen gibt in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Werke John Marstons einige Notizen über des Dichters Herkunft und Leben.[5] Wahrscheinlich um 1575 zu Coventry geboren, stammte John Marston mütterlicherseits von einem Italiener ab, ein Umstand, der nicht nur von besonderem Einfluß auf seine ganze Entwicklung gewesen sein muß, sondern infolge dessen der Dichter in der Bibliothek seines Vaters, die dieser ihm nach einem uns noch erhaltenen Testament vermachte, neben den juristischen Werken auch manches italienische Literaturerzeugnis vorgefunden haben mag. Aus dem gleichen Testament geht

[1]) Reinhardstöttner a. a. O. p. 346 ff.
[2]) cf. Köppel a. a. O. p. 9 ff.
[3]) Köppel a. a. O. p. 12 ff.
[4]) Encyclopaedia Britannica, vol. XV, p. 575.
[5]) Bullen, Introduct. p. 12.

auch hervor, daß der Dichter, entgegen den Wünschen seines Vaters, die juristische Laufbahn aufgab, um sich literarischen Studien zu widmen.[1])

Im Jahre 1598 trat John Marston zuerst als Satiriker hervor, und es ist unzweifelhaft, daß er als solcher ungemein rasch einen ganz bedeutenden Ruf erlangt hat, so daß Meres in seiner Palladis Tamia (1598) ihn zu den hervorragendsten englischen Satirikern rechnen, John Weever in einem Epigramm (1599) ihn mit Ben Jonson zusammenstellen, Charles Fitzgeoffry in den Affaniae (1601) ihm den Ruhm des zweiten Satirikers zuerkennen kann. Es ist wohl möglich, daß Marston zur dramatischen Laufbahn nur übergegangen ist, weil einige Theaterunternehmer, die seinen Ruf auszubeuten wünschten, ihn geradezu hierzu veranlaßten. Und wenn Ph. Aronstein, der Verfasser der kritisch-literarischen Abhandlung „John Marston als Dramatiker“,[2]) den Dichter „eine bedeutende und originelle Dichterindividualität“ nennt, so ist dieses Urteil wohl insofern zutreffend, als seine Größe und Originalität sich in seinen Dramen in dem Maße zeigt, wie der Dichter Gelegenheit hat, seine beißende Satire zur Geltung zu bringen, während im übrigen der Wert seiner Dramen seiner flachen Auffassung von der Poesie überhaupt entspricht, so daß die vereinzelten poetisch schönen Stellen uns nicht recht mit ihm versöhnen können. Der Dichter will nur unterhalten und ergötzen, wie es dem Geschmack des breiten Publikums am meisten zusagt. „Er steht“, sagt selbst sein Anwalt Aronstein, „der Poesie mehr als Dilettant wie als Jünger gegenüber, und deshalb hat er auch nur wenig Vollendetes hinterlassen“.

Welches von den Stücken John Marstons das beste ist, ist schwer zu sagen. „The Malcontent“ ist häufig sehr gerühmt worden; Swinburne und Aronstein halten „The Dutch Courtezan“ für das vollendetste seiner Werke. Keines seiner Stücke

[1]) Weitere Notizen über das Leben des Dichters s. Engl. Studien, XX, p. 378f.

[2]) Englische Studien Bd. XX p. 377ff., XXI p. 28ff.

aber ist so verschiedenartig beurteilt worden wie das Lustspiel „What you will". Langbaine sagt von dem Stück:[1])

„This I take to be one of our Author's best plays", und ebenso erklären Körting und Wülker es für das beste Stück Marstons. Ward in seiner „History of English Dramatic Literature" (London 1875) sagt:[2]) „What you will (printed 1607) has a certain literary interest, but is otherwise an ordinary comedy of intrigue", während Swinburne[3]) es nennt „the rudest and poorest he has left us, in which several excellent and suggestive situations are made less of than they should have been, and a good deal of promising comic invention is wasted for want of a little more care and a little more conscience in cultivation of material and composition of parts."

Als Quelle von Marstons „What you will" wird von den meisten Literarhistorikern der Amphitruo des Plautus bezeichnet, was von vornherein auch viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, da ja Marston mit den lateinischen Dichtern recht wohl vertraut war. Außer anderen lateinischen Schriftstellern war ihm Seneca besonders geläufig. Für sein Stück „Parasitaster, or, the Fawn" gibt Rapp[4]) die „Adelphi" des Terenz als Quelle an. Und wenn Marston auch, wie Köppel in seinen Quellen-Studien ausführt,[5]) in diesem Stück neben anderen Entlehnungen Boccaccios Decameron (III, 3) benutzt hat, so mag doch dahingestellt bleiben, ob der Dichter die Anregung zu der Geschichte von der Dulcimel, die ihren eigenen Vater als Liebesboten benutzt, nicht doch durch die „Adelphi" des Terenz empfangen hat.

Über „What you will" sagt unter anderen Langbaine[6]): „Franzisco's zanying the Person and Humour of

---

[1]) Account of the English Dramatick Poets, Oxford 1691, p. 351.
[2]) Vol. II p. 64.
[3]) Nineteenth Century, October 1888, p. 537.
[4]) Studien über das englische Theater, Tübingen 1862 p. 41.
[5]) a. a. O. p. 27.
[6]) a. a. O. p. 351.

Albano, is an incident in several Plays, as Mr. Cowley's Guardian, Albumazer etc., tho' I presume the Design was first copy'd from Plautus his Amphitruo." Auch Ward gibt als die Grundlage, auf welcher die Verwicklung in What you will beruht, den Amphitruo des Plautus an. „The error, on which the interest of the plot centres is one with which we have already met in other plays, and the original of which is probably to be sought in the Amphitruo."[1]) Auch Köppel widerspricht dieser Ansicht nicht in seinen Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumonts und Fletchers, wenn er sagt: „Es ist wohl möglich, daß Marston bei dem Entwurf dieser Komödie der Irrungen an die berühmte lateinische Komödie gedacht hat, in welcher der rechtmäßige Gatte auch von einem Doppelgänger genarrt wird, aber in einer viel bedenklicheren Weise — an den Amphitruo des Plautus."[2]) Köppel fügt allerdings hinzu: „Im übrigen besteht jedoch keine Ähnlichkeit zwischen den Wirrungen der beiden Stücke." Fleay sagt in seinem Werke „Biographical Chronicle of the English Drama" über das Stück: „The plot is founded on an Italian play: so Mr. Daniel tells me."[3]) Diese unbestimmte Angabe präzisiert Bullen. In der Einleitung zu seiner Ausgabe der Werke John Marstons, die gegenüber der Ausgabe von Halliwell viele Verbesserungen und Berichtigungen bringt, heißt es:[4]) „In 1607 was published the comedy of What you will, which is largely indebted for its plot to Plautus's Amphitruo." In den „Additional Corrections and Emendations", welche Bullen der Einleitung anfügt und die er P. A. Daniel verdankt, gibt letzterer den vollständigen Titel des italienischen Stückes an: „I Morti vivi, Comedia, del molto excellente signore Sforza d'Oddi, nell' Academia degli Insensati detto Forsennato, 1576."

[1]) a. a. O. vol. II p. 64.
[2]) a. a. O. p. 26.
[3]) London 1891, vol. II, p. 77 f.
[4]) Bullen, Introduction p. 45 f.

Die mir vorliegende Ausgabe ist ein Abdruck dieser aus dem Jahre 1582, die mir die Königliche Bibliothek zu Dresden freundlichst zur Verfügung stellte.

Sforza d'Oddi, ein angesehener Rechtsgelehrter und Dichter zugleich, wurde im Jahre 1540 zu Perugia geboren und starb im Jahre 1610 in Parma. Ruth sagt in seiner Geschichte der italienischen Poesie über den Dichter folgendes:[1] Der vorzüglichste der Nachfolger von Raffaelle Borghini in diesem Jahrhundert [16. Jh.] war Sforza degli Oddi aus Perugia (gest. 1610), der wo möglich das Abenteuerliche in seinen Komödien noch übertrieb. Seine zwei hierher gehörenden Stücke sind: „L'Erophilomachia oder Duello d'Amore e d'Amicizia" und „La Prigione d'Amore". —

In der Storia Letteraria d'Italia, Scritta da una Società di Professori, — II, Il Cinquento, von Francesco Flamini — finden wir auch sein drittes Stück „I Morti Vivi" angegeben.

Bei M. Guizot, Corneille et son temps, finden wir eine wichtige Bemerkung über unseren Dichter. „Les poètes dramatiques de l'antiquité étaient traduits et Sforza d'Oddi, auteur italien, dont Rotrou a imité une comédie (la Clarice) et qu'il vante pour ses imitations de Plaute (voyez la préface de Clarice) pourrait bien l'avoir aidé dans celle des Sosies et des Ménèchmes." In dieser Vorrede zur Clarice — IV, 343 — heißt es: „Je ferois tort à l'auteur italien Sforza d'Oddi, si je dérobois à sa réputation la gloire de cet ouvrage. Je n'en sais que le traducteur, non plus que des pièces de Plaute que ce docte homme a parfaitement imitées." Rotrou empfand also die größte Verehrung für Sforza; denn später nennt er ihn noch einmal „un des plus rares esprits d'Italie". (p. 344.)

Sforza d'Oddi ist ein ausgesprochener Nachahmer des Plautus, und es ist unzweifelhaft, daß er, ebenso

[1]) Ruth; II, p. 595.

wie er in „La Prigione d'Amore" sich an die Menächmen anlehnt, in „I Morti Vivi" den Amphitruo des Plautus verwertet hat. Es ist damit natürlich keineswegs ausgeschlossen, daß der englische Dichter, seinen klassischen Kenntnissen entsprechend, auf die lateinische Vorlage direkt zurückgeht, oder daß die lateinische Komödie bei der Abfassung des englischen Stücks von Einfluß gewesen ist. Es ist jedoch bei dem Verhältnis des italienischen Dichters zu Plautus einerseits und der Beziehung John Marstons zu italienischen Quellen andererseits sehr wohl denkbar, daß die italienische Vermittelung dem englischen Dichter den Stoff für das Stück gegeben hat, wie wir des näheren weiter unten sehen werden. Zwar hätte es der persönlichen Anregung, die Marston durch seine Familienbeziehung erhielt, kaum bedurft, galt doch zur Zeit der Elisabeth, die selbst mit Vorliebe italienisch sprach, in den aristokratischen und literarischen Kreisen nicht nur das Italienische als Umgangssprache für „fashionable", sondern auch die Kenntnis der italienischen Literaturerzeugnisse.[1]) Ein Dichter, wie John Marston, stand auf der Höhe seiner Zeit, er glaubte sich den erlesensten Geistern wohl gewachsen, dafür zeugt der Ton seiner Satiren. Die Bescheidenheit, die Marston in seinen Prologen und Epilogen an den Tag legt, kann uns in seiner Beurteilung nicht irreführen. In der Scourge of Villainy singt er zwar:

„Let others pray
For ever their fair poems flourish may;
But as for me, hungry Oblivion,
Devour me quick, accept my orison,
My earnest prayers, which do importune thee,
With gloomy shades of thy still empery
To veil both me and my rude poesy."

Wie nimmt sich aber demgegenüber die selbstbewußte Ankündigung aus, unter der er seine Schauer-Tragödie Sophonisba in die Welt setzt: „and for such courteous survey

[1]) cf. Max Koch, Shakespeare p. 109.

of my pen I will present a tragedy to you which shall boldly abide the most curious perusal!" (In der Vorrede zum Parasitaster, or the Fawn.) Es scheint fast natürlich, daß einem solchen Charakter die Erzeugnisse der italienischen Muse, die sich zu jener Zeit einerseits durch die phantastische Verwicklung der Handlung, andererseits durch cynischen Übermut charakterisiert, sympathisch waren. Schon Swinburne sagt:[1] „Marston is in more points than one the most Italian of our dramatists." Ward[2] wollte für „Antonio and Mellida" eine italienische Quelle ansetzen. Dafür sprechen ja auch nicht nur die italienischen Personennamen, sondern besonders die vielen italienischen Stellen gerade in diesem Stück. Fleay[3] sagt über „The Insatiate Countess": „The tragic plot is from an Italian play." Ist hierfür ein Beweis auch noch nicht erbracht worden, so ist jedenfalls, besonders von Köppel und Aronstein, nachgewiesen, daß der Dichter für eine große Reihe seiner Stücke italienische Literatur ausgebeutet hat, indem er aus dem reichen italienischen Novellenschatze schöpfte.

Ich will nun im folgenden näher untersuchen, ob Marston auf den Amphitruo des Plautus zurückgeht, oder ob der englische Dichter das italienische Stück als einzige Quelle benutzt hat, oder ob beide zusammen, zugleich auch an geeigneten Stellen hervorheben, wie sich der italienische Dichter zum klassischen Stück verhält. Für das lateinische Stück habe ich den Text von Fr. Leo. Plauti Comoediae, Berlin 1895, Bd. 1 zugrunde gelegt; für die englische Komödie habe ich die oben erwähnte Ausgabe von A. H. Bullen, London 1887, Bd. 2 im folgenden benutzt. Bei der Untersuchung wollen wir von dem Gang der Handlung im englischen Stück ausgehen.

---

[1]) a. a. O. p. 535.

[2]) History, vol. II p. 55: „The story may have itself been taken direct from some Italian source."

[3]) Biogr. Chronicle vol. II p. 81.

In demselben ist die Szeneneinteilung der Akte teils äußerst mangelhaft, teils völlig ausgelassen. Ich setze sie folgendermaßen an:

Akt I, Szene 1: Vom Anfang bis „Enter Randolfo and Andrea". v. 120.
Szene 2: Von „Enter Randolfo and Andrea, with a supplication, reading" — bis v. 231.
Szene 3: Randolfo, Andrea and Jacomo. Enter the Duke with a Lady — — von v. 232 bis Schluß des Aktes.

Akt II, Akt III } wie im Druck.

Akt IV. Szene 1: Vom Anfang bis „Enter Laverdure, Quadratus, Lampatho and Simplicius". v. 101.
Szene 2: Von „Enter Laverdure, Quadratus etc." bis „Enter Randolfo, Andrea and Jacomo". v. 102 bis v. 286.
Szene 3. Von „Enter Randolfo, Andrea and Jacomo" bis „Enter Albano Francisco". v. 287 bis v. 313.
Szene 4: Von „Enter Albano and Francisco", v. 314 bis Schluß des Aktes.

Akt V, Szene 1: Vom Anfang bis „Enter as many Pages as you can —." v. 192.
Szene 2: Von „Enter as many Pages as you can; Randolfo, Andrea, Jacomo bare-headed; the Duke with attendants" — — — v. 193 bis Schluß des Aktes.

Wie in vielen anderen Stücken dieser Zeit finden wir eine Einleitung vor dem Prolog. Dieselbe enthält eine Verwahrung gegen übelwollende Kritik, und zugleich werden wir auf das literarische Interesse hingewiesen, auf welches das Stück Anspruch hat. Es ist schwer, heute noch die vielen persönlichen Anspielungen zu verstehen, die gerade

John Marston in seinen Werken zeigt, ganz abgesehen von dem dunklen Stil des Dichters, worüber sich schon Ben Jonson lustig machte. Körting u. a. gibt an, daß das Stück gegen den Satiriker Hall gerichtet sei. Auch Ward ist dieser Ansicht, indem er sagt:[1]) „But the secondary intention of this „slight-writ" play was to furnish the author with an opportunity for attacking an opponent in whom there is no difficulty in recognising Hall. This is manifest from the Induction, which in Jonsonian fashion brings on the stage three literary critics, Atticus, Doricus, and Phylomuse, and from the play itself." Schon Aronstein hat darauf hingewiesen, daß diese Ansicht irrig ist, daß vielmehr das Stück zum großen Teil seine Entstehung dem Streite zwischen Ben Jonson und John Marston verdankt. Marston verspottet Ben Jonsons Gewohnheit, Verachtung gegenüber dem allgemeinen Tadel zur Schau zu tragen.[2]) So sagt auch Bullen in seiner Ausgabe:[3]) „In the Induction, Marston again has his fling at Ben Jonson. Philomusus' heated denunciation of censorious critics

„Believe it, Doricus, his spirit
Is higher blooded than to quake and pant
At the report of Scoff's artillery —"

was evidently written in derisive mimicry of Jonson's scornful addresses to the audience: and Doricus' remonstrance,

(z. 53.) „Now out upon't, I wonder what tight brain,
Wrung in this custom to maintain contempt
'Gainst common censure;" — —

was unquestionably intended as a stiff rebuke to Jonson's towering arrogance."

Und seinem Mißfallen über solches Benehmen gibt Doricus noch weiter Ausdruck:

[1]) History of English Dramatic Literature, vol. II p. 64.
[2]) cf. Engl. Studien XX p. 389ff.
[3]) Introduction p. 46.

(z. 63.) Know, rules of art
Were shaped to pleasure, not pleasure to your rules;
Think you, if that his scenes took stamp in mint
Of three or four deem'd most judicious,
It must enforce the world to current them,
That you must spit defiance on dislike?
— — — —
The more we know, the more we want;
What Bayard bolder than the ignorant?
Believe me, Philomuse, i'faith thou must,
The best, best seal of wit is wit's distrust. —

Eine weitere Stelle der Einleitung will ich noch anführen, weil sie an eine Stelle im Amphitruo erinnert, wo Merkur im Prolog den Zweck und Charakter des Stückes auseinandersetzt, und weil wir zugleich hierin eine Erklärung des Titels unserer Komödie finden.

Induct. z. 87 ff.

Atticus: — What's the play's name?
Philom: What you will.
Doricus: Is't comedy, tragedy, pastoral, moral, nocturnal, or history?
Philom.: Faith, perfectly neither, but even What you will. —

Amphitruo, prol. z. 52 ff.

— — contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? — —
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia —
utrum sit an non voltis?

Die Handlung der Komödie ist recht dürftig; es gelingt dem Dichter nicht, einen einheitlichen Plan zur Durchführung zu bringen. Allerlei Beiwerk, komische Nebenhandlungen und langatmige philosophische Gespräche füllen einen breiten Raum aus und stören jede dramatische Entwicklung.

Um gleichwohl ein klares Bild von dem Gang der Handlung zu gewinnen, auf Grund dessen eine Quellenerörterung möglich ist, stelle ich die Phasen der Entwicklung für jeden Akt zunächst fest, um im Anschluß daran Szene für Szene in bezug auf ihre Quelle zu untersuchen.

Akt I. Albano, ein reicher venetianischer Kaufmann, soll auf dem Meere ertrunken sein. Seine hübsche Gemahlin Celia wird daher von einer großen Zahl von Freiern umworben, die von ihrem Reichtum, wie von ihrer Schönheit bestrickt sind. Kaum sind drei Monate seit der Verbreitung jener Kunde verflossen, als die junge Witwe eine neue Wahl trifft. Ein französischer Edelmann ist der Erkorene. Aber eine solche Wahl aus der Schar derer, die sie mit einem schmeichelnden „I beseech", „I protest", „Believe it, sweet" überhäufen, erbittert den Jacomo, der selbst von ihr mit Spott zurückgewiesen worden ist. Mit der ganzen Glut seiner Seele hat Jacomo Celia geliebt, und er glaubte, ihrer wohl würdig zu sein. Auch Randolfo und Andrea, die beiden Brüder des Albano, sind aufgebracht darüber, daß sie einem fremden Abenteurer die Hand reichen will.

„Shall our blood be mongrell'd
With the corruption of a straggling French?"

ruft Randolfo aus.

So haben sie denn beschlossen, dem Herzoge von Venedig eine Bittschrift zu überreichen, daß er die schimpfliche Heirat ihrer Verwandten Celia verhindern möchte. Der Herzog aber zündet sich, als ihm die Bittschrift übergeben wird, die Pfeife damit an. Da weiß nun Jacomo besseren Rat, wie die Heirat hintertrieben werden könne. Er erzählt, daß ein Barbier, Franzisco Soranza, mit Albano die größte Ähnlichkeit in bezug auf Stimme, Haltung und Gesicht habe, und daß dieser gleich dem Albano stottere, wenn er erregt sei. Jacomo macht

daher den Vorschlag, den Franzisco als Albano zu verkleiden und das Gerücht zu verbreiten, daß Albano, glücklich vom Schiffbruch gerettet, wohlbehalten in Venedig gelandet sei. —

Der 1. Akt gibt uns die Exposition, die uns sogleich das Abhängigkeitsverhältnis des englischen Stücks von der italienischen Komödie verrät.

Werfen wir zuvor einen Blick auf die Exposition im lateinischen Stück. Der rechtmäßige Gatte wird während seiner Abwesenheit durch einen Nebenbuhler von seinem Platze verdrängt. Der Nebenbuhler des Amphitruo ist bei Plautus der höchste Gott Jupiter, und dieser konnte sogar, ohne die religiösen Anschauungen der Zuschauer zu dieser Zeit zu verletzen, diesen seinen Platz in recht unbedenklicher Weise ausfüllen. Hierdurch war überdies für die Entwicklung der Handlung vom Dichter die historische Grundlage geschaffen, die Geschichte von der Erzeugung und Geburt des Herkules. Jupiter hat aber die Gunst der treuen Gattin Alcumena nicht anders erlangen können, als daß er die Gestalt des abwesenden Amphitruo annahm. Das war bei der Gottheit Jupiters nicht unnatürlich, sondern vielmehr ergaben so Nebenbuhler und Doppelgänger eine harmonische Figur. Mit der Rolle des Doppelgängers schuf der Dichter den Boden für die Komik der Situation im Stück.

Schon der italienische Dichter hatte erkannt, daß er unmöglich dem Nebenbuhler eine so weitgehende Rolle einräumen konnte, ohne einen schwer zu lösenden Konflikt herbeizuführen. Er mußte also den inneren Zusammenhang zwischen beiden Gestalten auf andere Weise herstellen, und das tut er durch die Rolle des verschmähten Freiers. Diesen glücklichen Ausweg wußte der englische Dichter wohl zu würdigen, und darum hat er diese Figur getreu übernommen und sie in den Vordergrund des 1. Aktes gestellt. Indem Sforza jedoch die Geschichte Tersandros und seiner Gattin Oranta und ihre Liebe zu dem Nebenbuhler Tersandros, Ottavio, geschickt verbindet mit einer zweiten Handlung, der

Liebe Ottavios zur schönen Alessandra und deren Schicksal. macht er die Person des Nebenbuhlers Ottavio zu dem hervorragenden Träger einer einheitlichen Handlung. Die Gestalt des Nebenbuhlers Laverdure sinkt beim englischen Dichter zu einer nichtssagenden albernen Persönlichkeit herab. die kaum einen weiteren Zweck hat, als den Reichtum und die Schönheit der Celia zu begehren. Der lateinische Dichter hatte es verstanden, die an sich spärliche Handlung durch die komischen Figuren des Sosias und Merkur und die sympathisch charakterisierte Alcumena wohl auszubauen. Marston nimmt sich nicht die Mühe, der Handlung selbständig erdachte Situationen einzufügen. Er begnügt sich damit, die durch den verschmähten Freier motivierten Doppelgängerszenen auszuspinnen und im übrigen für das Stück durch passendes und unpassendes Flickwerk neue Szenen zu schaffen.

Verfolgen wir die einzelnen Szenen des 1. Aktes.

Szene 1. Wir werden mit Jacomo bekannt gemacht. Philus, sein Diener, erzählt, daß sein Herr von rasender Leidenschaft für Celia erfaßt sei, und gleich darauf erscheint Jacomo selbst. In bitterer Klage ergeht er sich über sein trauriges Geschick; er glaubt es nicht ertragen zu können, daß er einen Franzosen als Nebenbuhler hat und dieser ihm in seiner Bewerbung den Rang abgelaufen.

(v. 27.) „All things start up with light,
Only my heart, that endless night and day,
Lies bed-rid, crippled by coy Celia."

Das Vorbild zu seinem Jacomo, dem verschmähten Freier, fand Marston im italienischen Stück — in Luigi; bei Plautus finden wir von dieser Rolle nichts. Luigi gibt seinem Schmerz darüber Ausdruck, daß die von ihm so heißgeliebte Oranta einstens seinen Wert verkannt und den Tersandro „all'incontro mille male creanze et infinita bestialità di animo" ihm vorgezogen habe, und daß sie auch jetzt, nachdem ihr Gatte Tersandro auf dem Meere ertrunken sei, seine Bewerbung

zurückgewiesen und ihr Herz einem Unwürdigen, dem Ottavio, geschenkt habe:

(M. V.[1]) I, 2.) „Et s'egli è morto, et a me tornata è la speranza di rihavere tutto il mio bene, che costui me haveva usurpato: meritamente richiamato ci sono, et che però tanta felicità promessami da Amore di nuovo mi si habbia a intricare hoggi — — — — non sò, non sò, se mai lo soffrirò."

Der englische Dichter schmückt die Szene noch dadurch aus, daß er uns vorführt, wie Jacomo voller Spott abgewiesen wird. Dieser hat ein Lied verfaßt, das der Celia gewidmet ist und ihr als Ständchen gebracht wird. Aber als Lohn wird ihm ein Kranz aus Weidenlaub — ein Symbol unglücklicher Liebe — zugeworfen.

Szene 2. Der Beginn dieser Szene ist des Dichters freie Erfindung. Randolfo und Andrea, die beiden Brüder Albanos, sind auch mit der Wahl der Celia nicht einverstanden; darum haben sie eine Bittschrift an den Herzog verfaßt, daß er diese Heirat verhindern möchte. Ich erwähne gleich hier, daß im Beginn der nächsten Szene diese Bittschrift dem Herzoge von Randolfo überreicht wird — the duke lights his tobacco-pipe with it, and goes out dancing. Die Zuschauer mögen herzlich darüber gelacht haben, geistvoll ist dieses kleine Einschiebsel gerade nicht.

Im übrigen beruht diese Szene auf entsprechenden Stellen der italienischen Komödie.

Kaum sind drei Monate verflossen, seit Celia die Kunde von dem Untergange ihres Gatten erhalten hat, als sie im Begriff ist, ihre Hand einem andern Manne zu reichen.

(v. 206.) „Tis scarce three months since fortune gave him dead," —

„In the black fight in the Venetian gulf," heißt es von Albano. So finden wir in Celia die Gestalt der schnell getrösteten Witwe.

---

[1]) M. V. — im folgenden Abkürzung für „I Morti vivi".

Plautus hat in Alcumena diese Figur nicht gezeichnet. Alcumena empfindet keine begehrende Neigung zu einem anderen Manne; sie ist schuldlos und rein.

„Haud promeruit quam
Ob rem vitio vorteres; mea vi subactast facere,“
erklärt Jupiter dem Amphitruo (Amph. Akt V, v. 1142).

Sforza hat die Rolle geändert, und das aus gutem Grunde. Kaum hat Oranta, gleich der Celia, ihren Gatten auf einer Meerfahrt verloren — „laquale pochi giorni prima, havendo havuta una fortuna maggiore della nostra, mentre andava in Gierusalemme vi haveva perduto Tersandro suo marito“ erzählt Antonino, der Gefährte des Ottavio, (M.V. I, 1) —, als ihr Herz von Liebe zu Ottavio entflammt ist:

„S'innamorò (quasi nuova Didone) si fieramente di lui, ch'impatiente alla fine del gran fuoco, che ogni dì piu celamente l'ardeva, fu sforzata a richiederlo scopertamente per suo marito.“ (I, 1.)

So bereitet jedoch der italienische Dichter nicht nur die weitere Entwicklung der Handlung vor, sondern Ottavio, der seiner Alessandra Liebe und Treue geschworen, gerät damit in einen inneren Konflikt, der sich erst am Schlusse des Stückes löst. Celia ist die Nachbildung der Oranta, ohne daß jedoch der Dichter damit eine dramatische Verwicklung herbeigeführt hätte. Indem Celia, gleich der Oranta, den Nebenbuhler zu heiraten beabsichtigt, wird zwar der Plan des abgewiesenen Freiers, von dem wir in der nächsten Szene erfahren, ebenso wie im italienischen Stück, begründet, durch dieses Moment aber hier nur der Faden der Handlung rein äußerlich weitergesponnen.

Wenn dann weiter in der Szene die guten Eigenschaften des Albano geschildert werden, so finden wir eine entsprechende Stelle in der Szene zwischen Luigi und seinem Diener Fabrizio, wo letzterer auch die Vorzüge des Tersandro rühmt, daß er ein tüchtiger, einsichtsvoller und reicher Kaufmann gewesen sei (M. V. I, 2), und wenn ferner der verliebte

Jacomo glaubt, der Celia wohl würdig zu sein, indem er erklärt: „My education, birth, and wealth deserves her" (sc. 2 v. 159), so sehen wir in ihm wiederum den Luigi, der keinen Edelmann kennt, der der Liebe der Oranta würdiger ist als er selbst. Er klagt: „— — — fu disprezzata la mia nobiltà, gli anni fioriti, la servitù, l'imprese, le giostre, le musiche, et quel che manco si doveva, l'ardentissimo fuoco mio, che, et da lei, et da ogn'uno, quasi viva lampa in fronte mi scorgeva" (M. V. I, 2).

Szene 3. Diese Szene ist ebenfalls dem italienischen Stück entlehnt. Die Heirat mit dem Nebenbuhler Laverdure steht unmittelbar bevor. Der verschmähte Freier Jacomo will alles daran setzen, diese zu verhindern, und darum macht er den Vorschlag, den Franzisco Soranza als Albano zu verkleiden.

Die ganze Situation ist im italienischen Original dieselbe. Auch hier ist es der verschmähte Freier, Luigi, der nach einer Beratung mit Fabrizio und einem gewissen Ferrante den Plan ausführlich mitteilt.

(What y. w. sc. 3, 238.)

Jac. — „I have 't, will strongly do 't. Who knows Franzisco Soranza?"

(M. V. II. 3.)

Luigi: „Or ascolta di gratia, se siamo stati avventurati. Conosci tu Ferrante del Cavallaio, che stà quà vicino a seggio di Nido?"

Die Art der Einleitung dieser Rede verrät ebenso die Abhängigkeit wie die nun folgenden Auseinandersetzungen.

(What y. w. 3, 241.)

Jac. „Is he not wondrous like your deceased kinsman, Albano? —
Observe me, then; him would I have disguised,
Most perfect, like Albano."

(M. V. II, 3.)

Luigi: „Hor' à questo ha trovato il rimedio Ferrante. — — Dice egli, ch'un Capuano suo amico che si chiama Jancola simiglia tanto Tersandro, ch'egli mille volte ha errato tra l'uno, et l'altro, et gli è paruto di veder Tersandro a Capua et Jancola a Napoli. Hor' a Ferrante pare che si faccia accettare a costui di volersi travestire da pellegrino." —

Jacomo schlägt dann vor, das Gerücht zu verbreiten. Albano sei, glücklich vom Schiffbruch gerettet, am Morgen zurückgekekrt, er halte sich aber noch verborgen, um sein Weib zu beobachten.

(What y. w. 3, 248.)

— „giving out,
Albano saved by swimming (as in faith
'Tis known he swome most strangely): rumour him
This morn arrived in Venice, here to lurk,
As having heard the forward nuptials;
T'observe his wife's most infamous lewd haste.
And to revenge" —

Denselben Rat hat Luigi, wie er erzählt, schon von Fabrizio erhalten.

(M. V. II, 3.)

„La sua inventione, et di Fabrizio è stata questa. A Fabrizio pare che noi spargiamo subito fuora un romore gagliardo, che Tersandro sia vivo, et tra due hore sarà qui in Napoli secretamente, per trovar la moglie col suo nuovo marito in casa, et amazzarli amendue, et far sì, che questo venga a orecchie d'Oranta, et d'Ottavio." —

Durch diesen Streich wird es, wie Jacomo am Schluß dieser Szene sagt, gelingen, die Hochzeit hinauszuschieben, wenn nicht gar die Heirat gänzlich zu hintertreiben.

(What y. w. 3,356.)

„By this means, now some little time we catch
For better hopes, at least disturb the match."

Ebenso Luigi: (M. V. II, 3.)

„Si che licentiatomi subito, mi domandò, s'io desideravа, che queste nozze si sturbassero per questa sera, et forse per sempre." —

Akt II. Dieser Akt bedeutet keinen Fortschritt in der Entwicklung der Handlung und hat daher auch keine Beziehung zur lateinischen oder italienischen Komödie. Auf eine kurze Charakteristik Laverdures, der ein Prahlhans und eitler Geck ist, folgen die langatmigen Betrachtungen und Auseinandersetzungen des Quadratus, Lampatho Doria und Simplicius Faber. Sie sind keineswegs dramatisch und liegen auch völlig außerhalb des Rahmens der Handlung. Nur insofern sind sie von gewissem Interesse, als sie den literarischen Streit zwischen Ben Jonson und John Marston illustrieren. Zum Teil sind uns die vorhandenen Anspielungen heute unverständlich, zum Teil wertlos. Bullen sagt dazu in seiner Einleitung:[1]) „Quadratus' scathing ridicule of Lampatho Doria, in the first scene of the second act, was certainly aimed at some adversary of Marston's; and there can be little doubt that this adversary was Ben Jonson. Lampatho in described in the following terms by his admirer Simplicius Faber: — Monsieur Laverdure, do you see that gentleman? He goes but in black satin, as you see, but, by Helicon! he hath a cloth of tissue wit. (He breaks a jest.) Ha, he 'll rail against the court till the gallants — O God! he is very nectar: if you but sip of his love, you were immortal."

In der Person des Quadratus, der uns als Cyniker und Lebemann entgegentritt, wollte der Dichter sich selbst darstellen und ironisieren. In Lampatho Doria, der sich als ein armer verbitterter Gelehrter darstellt, der sich den ein-

[1]) Introd. p. 46 f.

fältigen Stutzer Simplicius Faber zum Freund erwählt hat, da er von dessen Freigebigkeit lebt, finden wir die Karrikatur Ben Jonsons. Er hat wie Faust mit heißem Bemühen studiert, gegrübelt und geforscht, und am Ende weiß er nur, daß er nichts weiß. Die darauf bezügliche Stelle ist, wie Aronstein sagt, mit Recht berühmt. Darum will auch ich sie hier anführen: (II, 2 v. 151 ff.)

„I was a scholar: seven useful springs
Did I deflower in quotations
Of crossed opinions 'bout the soul of man.
The more I learnt the more I learnt to doubt:
Knowledge and wit, faith's foes, turn faith about."

(2, 159 ff.:)

„Honest, epicure. — Nay, mark, list. Delight,
Delight, my spaniel slept, whilst I baus'd leaves,
Toss'd o'er the dunces, pored on the old print
Of titled words, and still my spaniel slept.
Whilst I wasted lamp-oil, bated my flesh,
Shrunk up my veins; and still my spaniel slept.
And still I held converse with Zabarell,
Aquinas, Scotus, and the musty saw
Of antic Donate; still my spaniel slept.
Still on went I; first „an sit anima",
Then, and it were mortal; O hold, hold! at that
They're at brain-buffets, fell by the ears amain
Pell-mell together; still my spaniel slept.

I stagger'd, knew not which was firmer part;
But thought, quoted, read, observed and pried,
Stuff'd noting-books; and still my spaniel slept.
At length he waked and yawn'd and by yon sky,
For aught I know he knew as much as I." —

Eingeschoben ist eine komische Schulmeisterszene, welche ebenfalls ganz außerhalb des Rahmens der Handlung liegt, eine Szene, in der ein Schulmeister seinen Schülern lateinische Grammatik beizubringen versucht, was jedenfalls für die Zuhörer ganz unterhaltend gewesen sein muß.

Die Szene ist angelehnt an die bekannte in den „Merry Wives of Windsor", in welcher der kleine William Page von Sir Hugh Evans in der lateinischen Grammatik examiniert wird.[1]) —

Akt III. Andra und Randolfo, im Verein mit Jacomo, verkleiden den Franzisco Soranza als Albano. Zugleich geben sie ihm einige Winke für seine Rolle, und da die Probe, die er gibt, zur Befriedigung aller ausfällt, sind sie fest davon überzeugt, daß ihr Komplott wohl gelingen wird. Unterdessen haben sie nicht bemerkt, wie Bidet, der Sklave Laverdures, sich hineingeschlichen und sie bei ihren Manipulationen beobachtet hat. — Dann folgt ein weiterer Schritt in der Entwicklung der Handlung. Albano ist in der Tat, vom Schiffbruch gerettet, zurückgekehrt und hat schon von der beabsichtigten Heirat seines Weibes mit einem Franzosen Kunde erhalten. Er kann es kaum fassen, daß Celia, die ihn so leidenschaftlich geliebt, die ihm so manches Mal in heißen Schwüren ihre Treue gelobt, so bald sich von ihm gewandt hat. Während er noch seinem Schmerz Ausdruck gibt, indessen sein Page Slip in spaßhaften Bemerkungen seine Auffassung der Lage zum besten gibt, erscheint Lavadure mit seinem Pagen Bidet und einigen Freunden. Bidet hat gerade erzählt, wie er Jacomo und die beiden Brüder Albanos überrascht und beobachtet habe, wie sie den Franzisco als Albano verkleidet hätten. Als dann Albano seinem Nebenbuhler Laverdure entgegentritt, hält man ihn natür-

---

[1]) cf. Rapp a. a. O. p. 40.

lich allgemein für den verkleideten Franzisco und nennt ihn einen „Perfumer." Albano ist erstaunt und entsetzt über solche Anrede; er hält sie alle für verrückt oder betrunken:

(III 2 v. 198):

„What Perfumer? what musk-cat? what Franzisco? What do you lack? Is't not enough that you kissed my wife?"

— — „But you must f - f - flout me -, d - d - deride me -, - scoff me, - k - k - keep out, - touch not my porch, - as for my wife!" —

Auch Jacomo, der hinzukommt, hält ihn für den Franzisco, den er selbst hat verkleiden helfen und der jetzt seine Rolle so vollendet spiele. Albano weiß nicht, was er daraus machen soll und als nun Randolfo und Andrea noch erscheinen und sich zuerst den Anschein geben, als ob sie ihn für ihren wirklichen Bruder Albano hielten, ihn dann aber in Wahrheit auch für einen Barbier erklären und ihm zu der Kunst seiner Täuschung gratulieren, da ist der verspottete und verhöhnte Ehegatte außer sich vor Wut und Entsetzen zugleich. Es bleibt ihm nur noch die verzweifelte Frage an seinen Diener Slip: „Boy, who am I?" — „My Lord, Albano!" antwortet Slip. Aber Albano will den Worten seines Dieners keinen Glauben mehr schenken; der pythagoräische Glauben von der Seelenwanderung scheint ihm doch der wahre zu sein. —

Szene 1. Diese Szene nimmt den Gedankengang von I. 3 wieder auf. Sie ist nur insofern des Dichters freie Erfindung, als dem Zuschauer vorgeführt wird, was in jener Szene schon ausgesprochen war. Franzisco wird zum Doppelgänger des Albano ausstaffiert. —

Szene 2. Diese Szene zeigt wiederum, daß das italienische Stück die Quelle für Marston gewesen ist, wenn hier auch ein gewisser Einfluß von Plautus vorzuliegen scheint. Der wirkliche Gatte kehrt unerwartet zurück; aber er wird

für einen Betrüger erklärt, zum Narren gehalten und verspottet.

Hier liegt die tragikomische Idee, die zur Verwertung und Nachahmung mit Recht geeignet erscheinen, deren Darstellung auf ein schaulustiges Publikum unfehlbar einen großen Effekt ausüben mußte.

So ist es wohl möglich, daß Marston ebenso wie der italienische Dichter die Anregung zu seinem Stück durch den Amphitruo des Plautus empfing. Hat auch Sforza in seinen Bedientenrollen die charakteristischen Züge des Sosias verwertet, wie bei Fabrizio und vor allem bei Beccafico, dem Sklaven der Oranta, so erkennen wir in dem Auftreten des Slip, des Bedienten des Albano, im Beginn dieser Szene doch eine Reminiszenz an das lateinische Stück. Die Zeit des Schiffbruchs berechnet Slip nach dem letzten Rausch, den er gehabt hat und seinem Herrn Albano spendet er den zweifelhaften Trost:

(What y. w. III, sc. 2, 36.)

„O master, you know the woman is the weaker creature.
She must have a prop. The maid is the brittle metal;
Her head is quickly crack'd. The wife is queasy-stomach'd.
She must be fed with novelties. But, then what's your widow?
Custom is a second nature; — I say no more but think you the rest."

Ebenso spart auch Sosias nicht mit Spottreden, als Amphitruo voller Entsetzen seiner Gemahlin gegenübersteht, die im erzählt, daß er soeben erst Abschied von ihr genommen habe:

(Amphitruo, II, sc. 2, 723.)

„Enim vero praegnati oportet et malum et malum dari,
ut quod obrodat sit, animo si male esse occeperit."

— — — —

„Atra bili percita est.
nulla res tam delirantis homines concinnat cito."

Auch in der Charakteristik der Celia hält sich der englische Dichter hier nicht sklavisch an die Figur der Oranta, wenn Albano erzählt, wie seine Gemahlin ihm einstens in treuer Liebe zugetan war. Die beklagenswerte Lage des Albano wird hierdurch noch drastischer hingestellt.

Im übrigen beruht aber gerade diese Szene in ihrer ganzen Entwickelung auf der italienischen Vorlage.

Der zurückkehrende Gatte Albano trifft zunächst seinen Nebenbuhler Laverdure. Dieser hat soeben von der gegen ihn gerichteten Intrigue vernommen, und so hält er jenen für den verkleideten Franzisco:

(What y. w. III, sc. 2, 189.)

„Hark you, Perfumer. Tell Jacomo, Randolfo and Andrea, 'twill not do: — look you, say no more, but — 'twill not do."

Sein Freund Quadratus sekundiert ihm dabei:

(III, sc. 2, 192).

„Nay, assure thee, honest Perfumer, good Franzisco, we know all, man. Go home to thy civet box; look to the profit, commodity, or emolument of thy musk-cat's tail; go, clap on your round cap — my „what do you lack, sir". — for i' faith, good rogue, all's descried!"

So trifft Tersandro gleich bei seiner Rückkehr seinen Nebenbuhler Ottavio, der ebenfalls von dem Komplott bereits Nachricht erhalten hat und nun Tersandro für den verkleideten Jancola hält. Ottavio und sein Freund Antonino weisen den Gatten mit den Worten zurück:

(M. V. IV, 5).

„Orsu Jancola, sei stato scoperto per dirtela. Habbiamo saputo ogni cosa. Va pure a dire [a] Luigi, et a Marcone, che la burla non è riuscita: et che ci si diano pace se non vogliono, che si faccia con altro."

Wenn dann weiter Albano mit Jacomo zusammentrifft, der die Verschwörung angezettelt und Franzisco hat ver-

kleiden helfen, so entspricht das ganz der nächsten Szene im italienischen Stück: Tersandro und Fabrizio (M. V. Akt IV. scene 6). Vergl. What y. w. III, sc. 2, 244:

Jac. „O, my dear rogue, thou art a rare dissembler. — — Franzisco, dit I not help to clothe thee even now? I would ha' sworn thee, Albano, my good slave."

Dazu M. V. IV, 6:

Fabr. „Deh forfantone. E possibile, che tu faccia cosi bene? — — — Possa io morire in uno spedale, Jancola: se non ti havessi veduto travestire hor hora, se no mi credessi, che da dovero tu fossi Tersandro."

Randolfo und Andrea kommen dann hinzu und haben Albano noch weiter zum Besten. Sie geben sich zunächst den Anschein, als ob sie den Albano, den sie vor sich sehen, für den wirklichen Gatten hielten. Schon ist dieser hocherfreut, daß er nun doch erkannt wird, da muß er erfahren, daß auch sie ihn nur zum Narren halten.

Diese Episode entspricht völlig der Szene: Tersandro mit Marcone, dem Hausmeister der Oranta (Akt IV, Szene 9 und Anfang von 10). Marcone, der in enger Beziehung zu Tersandro steht, erweckt ebenso in diesem eitle Hoffnungen.

Vgl. What y. w. III, sc. 2, 253:

Rand.: „O dear Albano! now thrice happy eyes,
To view the hopeless presence of my brother!"
Alb.: „Most loved kinsman, praise to Heaven, yet
You know Albano. But for yonder slaves — well —"
Andr.: „Success could not come on more gracious."
Alb.: „Had not you come, dear brother Andrea,
I think not one would know me. Ulysses' dog
Had quicker sense than my dull countrymen;
Why, none had known me."
Rand.: „Doubt you of that? Would I might die,
Had I not known the guile, I would ha' sworn
Thou hadst been Albano, my nimble, coz'ning knave."

Dazu M. V. IV, 9:

Marcone: „— — Signor Tersandro poco fa ho inteso il felice successo del vostro naufragio, et appena lo credo (ancorche vi veda per l'estrema allegrezza) che ne sento. A tempo siete venuto a castigar questi tristi, che vi vogliono suergognare et disfar la casa, poi ch'io non ci posso dir più una parola, merce de' nuovi sposi, che vi son comparsi."

Tersandro: „O che siano lodati tutti Santi. Sono stato pur riconosciuto alla fine. Marcone, nun dubitare, che chi havrà errato se ne sentira. Fra tanto rimanda dentro questi famigli, che ti vo dire quel, che vo far' hora, et di loro et d'altri, che non se lo pensano, et si fingono di non mi conoscere."

— — — —

Marcone: (sc. 10.)

„O l' è andata bene, secondo me. In effetto cosi vogliono essere gli huomini."

Ters.: Tien per fermo, Marcone, che ad altri che a me sarebbe riuscita giamai."

Marc.: Divinamente fù. Et per dire il vero ancorche voi non sapeste fingere cosi bene, vi somigliate nondimento tanto a Tersandro ch'hò ardir di dire, che s'io non fossi informato della burla, quando v'ho veduto quà havrei giurato, che voi foste Tersandro, et non quel che siete." —

Die Art und Weise, wie die Komik der Situation in dieser Szene von dem englischen Dichter erhöht wird, beruht also auf des italienischen Dichters Erfindung. Wenn aber Marston unmittelbar vorher (in III, 1) dem Zuschauer vorführt, wie Jacomo und die Brüder des Albano den Franzisco verkleiden, so erscheint es doch recht bedenklich, daß die Ähnlichkeit des plötzlich zurückkehrenden Albano mit dem verkleideten Franzisco so frappant sein soll, daß selbst die Verschwörer keinen Argwohn empfinden, und unwillkürlich

werden wir an die Erwägungen Ben Jonsons erinnert, „that he had an intention to have made a play like Plautus 's Amphitruo, but left it off, for that he could never find two so like one to the other that he could persuade the spectator, that they were one.“ [1])

Szene 3. Dieser Szene fehlt wiederum jede Beziehung zu der Handlung des Stückes. Es ist eine komische Schlußszene; in einem Bierhause tagt das Parlament der Pagen. —

Akt IV. Celia befindet sich in eifriger Unterhaltung mit ihrer Schwester Meletza und ihrer Freundin Lyzabetta. Ihre einzelnen Verehrer werden einer kritischen Beleuchtung unterworfen, und vor allen Meletza weiß jedem etwas Übles nachzusagen. Laverdure, der mit seinen Freunden hinzukommt, erzählt, wie das Komplott gegen ihn entdeckt worden sei und daß er soeben den verkleideten Franzisco getroffen habe, der dem Albano gar ähnlich gesehen, und er macht nun den Vorschlag, dem Franzisco einen Streich zu spielen, indem er einen Musikanten ebenfalls als Albano verkleiden und die Nachricht verbreiten wolle, der wirkliche Albano wäre in der Tat zurückgekehrt. Aber schon erscheinen Albano und Franzisco-Albano vor der Tür von Albanos Haus, und beide begehren Einlaß.

(v. 273.)

„Celia open; open Celia: I would enter: open Celia!“
— — — „What, Celia, let in thy husband,
Albano: what, Celia!“

ruft einer nach dem andern, in gleicher Weise stotternd. Celia glaubt natürlich, der eine sei Franzisco, der andere ein von Laverdure verkleideter Geigenspieler. Die Versicherung Laverdures, daß er den Scherz nicht ausgeführt habe, findet keinen

[1]) Gifford, Ben Jonson vol. I p. 119.

Glauben. Als dann Randalfo. Andrea und Jamoco erscheinen, um das Komplott in Szene zu setzen, indem sie der Celia die Nachricht von der glücklichen Heimkehr ihres Gatten überbringen wollen, erklärt ihnen Celia, daß ihr Komplott längst entdeckt sei und erzählt zugleich, daß ihr Geliebter Laverdure sich denselben Scherz geleistet und einen Geigenspieler ebenfalls als Albano verkleidet habe. Die wiederholte Versicherung Laverdures, daß er seinen Plan nicht zur Ausführung gebracht hätte, findet dabei kein Gehör. Jacomo raunt dem Franzisco noch zu, sich nicht irreführen zu lassen, da jener andere Albano auch eine Maske sei, ein Geigenspieler, den man ebenfalls verkleidet habe. — Die beiden treten nun vor Celia, und jeder von ihnen bekauptet, der rechtmäßige Gatte zu sein. Doch beide werden für Betrüger gehalten, ja Albano hält man nunmehr für einen Geigenspieler.

(v. 335.)

„A fiddler, — a scraper. — a minikin-tickler, — a pum, a pum! — even now a perfumer, — now a fiddler! — I will be even What you will"; ruft Albano aus.

So weiß er nicht mehr, was er aus sich machen soll, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als dem Beispiele des Franzisco zu folgen und zum Herzoge zu eilen, um dessen Entscheidung anzurufen. Laverdure beschleicht zwar schon eine bange Ahnung: „er fürchtet den Schatten des verstorbenen Gemahls". —

Der vierte Akt enthält die Höhe in der Komik der Situation. Der zurückkehrende Gatte, der durch einen Nebenbuhler und Doppelgänger zum Narren gehalten wird, wird in einer höchst wirkungsvollen komischen Szene seinem Doppelgänger gegenübergestellt. Diese Situation findet sich beim italienischen Dichter nicht. Aber wie schon oben angedeutet, tritt bei ihm der Doppelgänger zugunsten des Nebenbuhlers völlig zurück. Die Szenen Beccafico mit Jancola

(M. V. V. 7.) und gleich die folgende, Beccafico mit Tersandro (M. V. V. 8.) — erinnern ja deutlich genug an Plautus; aber die Liebe Ottavios zu Allessandra und ihre Gegenliebe ist der Hauptgegenstand, zu dem der Dichter immer wieder zurückkehrt, und da konnte er den Doppelgänger Jancola nur in geringem Maße verwerten. — Gehen wir auf den Amphitruo des Plautus zurück.

Mit Recht sagt Weise,[1]) daß „der Haupt-, Licht-, Lust- und Glanzpunkt des gesamten lateinischen Stückes in dem Zusammentreffen der beiden Amphitruone" lag. Amphitruo wird gehänselt, genarrt, beschimpft, bis er, kaum noch Herr seiner selbst, mit Gewalt in sein Haus eindringen will, und da tritt ihm ein anderes Ich entgegen, und es kommt zu dem höchst drolligen Streit, wer von ihnen eigentlich der wirkliche rechtmäßige Ehegatte sei, was zu entscheiden Blepharo sich vergeblich bemüht, so daß er schließlich ausruft (Akt IV, v. 1037.):

„ — — Vale.
quid opust me advocato,
qui utri sim advocatus nescio?"

Diese Situation zu schaffen, die für die Zuschauer so amüsant und prickelnd war, lag eben im ursprünglichen Plane des englischen Dichters, der diese Idee dem lateinischen Dichter verdankt. So bestätigt sich unsere Auffassung, daß Marston die Anregung zu seinem Stück durch den Amphitruo des Plautus empfing. Aber er führt uns zu dieser Höhe auf einem gar beschwerlichen Wege, der kreuz und quer zwischen Dornenhecken läuft, von dem uns jede Aussicht fast unmöglich wird.

Im übrigen werden wir auch hier wiederum auf das italienische Stück gewiesen.

---

[1]) Die Komödien des Plautus; kritisch nach Inhalt und Form beleuchtet, zur Bestimmung des Echten und Unechten in den einzelnen Dichtungen. Quedlinburg 1866. p. 28.

Szene 1. Die Szene ist für die Handlung unwichtig: sie ist die Nachbildung einer Szene in Shakespeares „Two Gentlemen of Verona", (I, 2) in welcher Lucetta die Verehrer der Julia einer kritischen Prüfung unterwirft. Ebenso läßt Marston's Celia ihre Freier von ihrer Schwester Meletza kritisch durchhecheln.[1])

Szene 2. Diese Szene hat ebenfalls, abgesehen vom Schluß, mit der Handlung des Stückes nichts zu tun; sie ist des Dichters freie Erfindung. Sie führt uns wieder zu den literarischen Beziehungen John Marstons zu Ben Jonson und nimmt die philosophischen Betrachtungen aus II, 2 wieder auf.

Lampatho droht sich zu rächen, weil Quadratus sich über seine Verse lustig macht. „How, prithee? in a play? Come, come, be sociable", sagt Quadratus.

Seiner pessimistischen Lebensauffassung stellt der Dichter die ideale Ben Jonsons gegenüber:

„He and I are of two faiths, — I fill my belly and he feeds his brain." (v. 128.)

Ja, Lampatho will schließlich, nachdem er das Nutzlose seines übermäßigen, philisterhaften Strebens erkannt hat, auch dem Leben seine Rechte gewähren:

„Lamp-oil, watch-candles, rug-gowns, and small juice,
Thin commons, four o'clock rising — I renounce you all." —
(v. 179.)

Indem am Schluß der Szene Albano und Franzisco vor der Tür des Hauses der Celia erscheinen und Einlaß begehren, haben wir schon den Übergang zu der Hauptszene des Aktes (Szene 4.), deren Komik der Dichter hier selbständig vorbereitet. Laverdure teilt nicht nur der Celia die Entdeckung des Komplotts mit, sondern er will seinerseits dem Doppelgänger Franzisco einen Streich spielen: (v. 238)

[1]) cf. Köppel, a. a. O. p. 27.

„Were't a pleasing jest for me to clothe
Another rascal like Albano, say,
And rumour him return'd, without all deceit?
Would not beget errors most ridiculous?"

Hieran schließt sich die folgende Szene an.

Szene 3. Diese Szene kann man als des Dichters freie Erfindung bezeichnen, da der Scherz des Laverdure eine doppelte Verwicklung herbeiführt. Als Randolfo, Andrea und Jacomo der Celia die Nachricht von der unerwarteten Heimkehr des Gatten überbringen wollen, ist diese über den Betrug schon informiert und will nun ihrerseits die Verschwörer in das neue Komplott ziehen.

(v. 301.)

„For penance of your fault, will you maintain a jest now?
My love hath tired some fiddler like Albano, like the Perfumer."

So müssen Jacomo und die beiden Brüder Albanos beide Ehegatten für Betrüger halten, und so wird die Verwicklung noch gesteigert, die Komik der Situation noch erhöht.

Szene 4. Diese Szene bietet den Höhepunkt der tragikomischen Idee, zu deren Darstellung den Dichter der Amphitruo des Plautus anregte: die beiden Ehegatten treten einander gegenüber und jeder behauptet, der rechtmäßige Gatte zu sein.

Hier sind plautinische Reminiszenzen unverkennbar, zumal dem englischen Dichter für diese Situation die italienische Vorlage nur geringe Anhaltspunkte bot. Die Komik ist hier — in Szene 2 und 3 vorbereitet — in selbständiger Form ausgesponnen, indem Albano erst für einen Barbier, nun für einen Geigenspieler gehalten wird.

Wenn Albano so entsetzt ist, daß er an seinem eigenen Ich zweifelt und klagt: (v. 351.)

„I was her husband, and was called Albano, before I was drown'd; but now, after my resurrection, I am I know

not what", so werden wir an die Worte Amphitruos erinnert, welcher voller Verzweiflung ausruft: (v. 844.)

„Delenitus sum profecto ita, ut me qui sim nescio".

Wenn dann Albano schließlich keinen andern Ausweg weiß, als zum Herzoge zu eilen, um dessen Urteilsspruch anzurufen, so mag auch darin eine plautinische Reminiscenz gesehen werden.

Aber die ganze Art und Weise, wie Albano sein Unglück schildert, führt uns wieder zu Sforza's Tersandro. Albano fragt, ob es denn nicht genug sei, daß man ihm sein Weib genommen, ihm den Eintritt in sein eigenes Haus verwehre, warum man ihn denn noch verspotte und verhöhne, ihn erst einen Barbier und nun einen Musikanten schimpfe:

„— — indeed, brothers, and indeed, wife, I am What you will."

„Doest thou laugh? doest thou gern? — — I'll firk you, by the Lord, now, now I will!"

So beklagt Tersandro sein Geschick: (M. V IV, 6.).

„Poveretto me; non mi bastava la gran Fortuna di mare, il pericolo di morte, che vi ho corso, l'essere stato sualigiato da' ladri nel mio ritorno, vicino a casa si puo dire, se non era ultimamente beffegiato in casa mia; et riconosciuto per un Cardalana et havuti di buon calci, et di buon forfanti per la testa". —

Akt V. Nach einem wieder recht uninteressanten Einschiebsel, in welchem der alberne Stutzer Simplicius durch einige übermütige Pagen zum Besten gehalten wird, wird die Handlung des vorigen Aktes wiederaufgenommen. Albano und Franzisco-Albano erscheinen vor dem Herzoge, welcher entscheiden soll, wer von ihnen der rechtmäßige Gatte sei. Der Widerspruch des Doppelgängers Franzisco verstummt gar

bald, als Albano seine Beschwerde in so bestimmter Form vorbringt, und der Nebenbuhler Laverdure ist der erste, der Albano als den wirklichen Gatten anerkennt, da er ja in der Tat den Musikanten nicht verkleidet hat:

(v. 299.) „Worthy sir, pardon: and permit me first to confess yourself, — your deputation dead, hath made my love live, to offend you."

Celia erkennt ihren Gatten wieder, als Albano sie beiseite nimmt und ihr ein geheimes Mal an sich zeigt und sie schließlich noch an einige Worte erinnert, die sie in der Nacht, bevor er Abschied nahm, ihm zugeflüstert hat. — So ist seine Identität für alle klar erwiesen. Es erfolgt eine allgemeine Versöhnung, und Albano lädt sie alle zum Festschmaus ein. —

„So ends our slight-writ play."

Szene 1. Diese Szene liegt wiederum außerhalb des Rahmens der Handlung. Sie ist des Dichters freie Erfindung und bietet uns neben der Erzählung von dem Streich der Pagen die gleichen, bereits erwähnten Betrachtungen des Quadratus und des Simplicius Faber.

Szene 2. Diese Szene bringt die Lösung des Konfliktes, wie das italienische Stück sie bietet.

Der Herzog erscheint und gleich darauf Franzisco und Albano, um sich bei ihm ihr Recht zu holen. Diese Idee, die im lateinischen Stück bereits angedeutet wird, haben wir schon bei Besprechung der letzten Szene des vorigen Aktes als plautinische Reminiszenz bezeichnet: wir finden sie hier von dem Dichter auf der Bühne ausgestaltet.

Im lateinischen Stück löst sich der Knoten in natürlicher Form: Jupiter zeigt sich in seiner wahren Gestalt als Gott, der dem hartgeprüften Gatten tröstlichen Zuspruch zu teil werden läßt und ihn wieder in seine früheren Rechte einsetzt. Doppelgänger und Nebenbuhler vereinigen sich glücklich in der Gestalt des Gottes, und das Spiel klingt aus in einem harmonischen Finale: (Amph. V, 1124)

„Pol me haud paenitet, si licet boni dimidium mihi dividere cum Jove."

Der Herzog nimmt in unserem Stück den Platz des Jupiter ein, aber er ist eben ein bloßer deus ex machina, unmotiviert, ohne Beziehung zu Doppelgänger und Nebenbuhler, und überdies läßt ihn der Dichter gar nicht einmal zur Geltung kommen. Die Lösung, wie das italienische Stück sie ihm bot, erschien ihm jedenfalls bei weitem einfacher und wirkungsvoller: ein Mal und bestimmte Worte entwirren die Verwicklung: (v. 305)

„— — — Celia.
Why startest thou back? Seest thou this, Celia?
O me!
How often, with lascivious touch, thy lip
Hath kissed this mark?
How oft this much-wrong'd breast
Hath borne the gentle weight of thy soft cheek?" —

ruft Albano aus. Da erkennt Celia ihren Gatten wieder: (v. 311)

„O me, my dearest lord, — my sweet, sweet love!"

Ebenso weist Tersandro seine Identität nach, indem er dem Marcone ein Mal, eine Narbe vorzeigt, die dieser genau kennt: (M. V. IV, 10)

„Assicurati, assicurati, et di pure, che da dovero io son Tersandro. Non riconosci questa ferita che tante volte tu stesso mi hai medicata?" fragt Tersandro.

Albano erinnert dann seine Gattin an bestimmte Worte, die ein Geheimnis zwischen ihnen beiden bilden, und macht so das Erkennen zur völligen Gewißheit. So erinnert auch Tersandro seinen Hausmeister an eine Angelegenheit, von der nur sie beide wissen: (M. V. IV 10)

„Ah Marcone; non ti ricordi di quel negotio, che io ti lasciai alla mia partita, che tu spedissi — — — che vi andava il pericolo della vita tua, et mia, et non lo può

sapere altri, che tu, et Tersandro? Ben? che ne dici: son io, ò nò?"

Da erkennt auch Marcone seinen Herrn Tersandro:

„O Signor Tersandro padron mio caro!"

Fasse ich zum Schluß das Resultat vorstehender Untersuchung zusammen, so ergibt sich, daß die bisherige Annahme, der Amphitruo des Plautus sei die Quelle für John Marston's Komödie „What you will" gewesen, irrig ist. Die ganze Entwicklung der Handlung ist der italienischen Komödie „I Morti Vivi" von Sforza d'Oddi entlehnt. Der Ausgangspunkt derselben, die Annahme, daß der Gatte auf dem Meere ertrunken sei, die Figur der schnell getrösteten Witwe, die sobald eine zweite Heirat einzugehen beabsichtigt, die Gestalt des verschmähten Freiers, die Anzettelung des Komplotts durch diesen und die so entstehenden Wirrungen bis zur Lösung am Schluß des Stückes — alles das ist Eigentum des italienischen Dichters. Den Amphitruo des Plautus hat John Marston, seinen klassischen Kenntnissen entsprechend, wohl gekannt, wie die vereinzelten Reminiscenzen beweisen und es ist wohl möglich, daß das lateinische Stück unserem Dichter die erste Anregung gegeben hat: dem trefflichen Kenner der italienischen Literatur war dann die italienische Vorlage die willkommene Quelle.

Die an und für sich spärliche Handlung innerhalb des Rahmens derselben auszubauen, hat Marston aber nicht verstanden. Er stört jede dramatische Entwicklung, indem er dem Stück unzusammenhängendes Beiwerk zufügt und ihm zugleich in dem literarischen Tagesstreit eine Rolle zuweist. Es hieße meines Erachtens den Ruhm John Marstons verkleinern, wollte man diese Komödie als sein bestes Stück bezeichnen.

LEBENSLAUF.

Geboren bin ich, Hermann Paul Becker (evang. Konfession), Sohn des Lehrers Hermann Becker und der Auguste Becker geb. Küper, am 2. September 1875 zu Witten a. d. Ruhr. Vier Jahre lang besuchte ich in meiner Vaterstadt die Volksschule und trat dann Ostern 1885 in die Sexta des Realgymnasiums ebenda ein. Ostern 1894 verließ ich diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife und widmete mich von da ab neuphilologischen und germanistischen Studien. Ich studierte an den Universitäten Bonn, Berlin, Bonn, Halle a. S. und erwarb mir an letzterer Universität die Fakultäten Französisch, Englisch, Deutsch.

Folgende Herren Professoren und Dozenten waren meine Lehrer:

Brandl, M. Foerster, W. Foerster, Franck, Gaufinez, Geiger, Harsley, Haym, Litzmann, Lorck, Jürgen Bona Meyer (†), Pariselle, E. Schmidt, Schultz-Gora, Suchier, Tobler, Trautmann, Vaihinger, Wagner, Weber (†), Wilmanns.

Dem Seminar der Herren W. Foerster, Franck, Litzmann, Trautmann, Wagner und Wilmanns habe ich als Mitglied angehört.

Allen meinen hochverehrten Herren Lehrern gestatte ich mir an dieser Stelle für die reiche Belehrung und Förderung meiner Studien auf das herzlichste zu danken. Des Dankes, welchen ich vor allen Herrn Professor Wagner schulde, werde ich stets eingedenk sein.

PR
2694
W52B4

Becker, Hermann Paul
Das Verhältnis von John Marston's "What you will" zu Plautus' "Amphitruo"

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 15 25 01 038 1